

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

Departamento de Artes Visuales

Transportables

Trabajo final de grado
LICENCIATURA EN GRABADO

TESISTA

Carla Belén Romagnoli Rodríguez

DIRECTORA

Mgter. Adriana Miranda

Córdoba, 2018



facultad de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

ÍNDICE

Introducción.....	3
Antecedentes.....	5
Arte y ciencia I: Irene Kopelman.....	5
Arte y ciencia II: Proyecto Expedición.....	6
El paisaje autobiográfico: Mónica Millán.....	6
La textura como huella: Ernesto Berra	8
Experimentación con tetrabrik en 2015	9
Algunas consideraciones respecto al grabado como lenguaje.....	11
Grabado tradicional y grabado contemporáneo	11
Marco metodológico.....	13
Momento heurístico.....	14
Experimentación con el material y técnicas utilizadas	14
Anclaje de la obra: expandiendo los límites del grabado tradicional	16
Tetrabrik: una elección respetuosa con el ambiente	17
Momento hermenéutico.....	19
Hacia un(os) concepto(s) de paisaje	19
El paisaje como montaje	20
Categorías para abordar el objeto	21
La continuidad de lo transportable	26
Bibliografía.....	29
Anexos	31
Bitácora de trabajo	31

INTRODUCCIÓN

Los comienzos de este trabajo final de grado pueden encontrarse en el año 2015, en la cátedra Grabado III (Plan 85), momento adonde tenía lugar el proceso de experimentación con tetrabrik. La motivación de trabajar con materiales de menor toxicidad –una problemática típica del grabado tradicional– me permitió reflexionar acerca de los procesos de degradación o desecho de los elementos usados en esta disciplina. En aquel entonces realice una serie de paisajes en pequeño formato y, lo que inició como una exploración espontánea, intuitiva, lúdica, acabó siendo un intento por develar la potencialidad del material tetrabrik y la posibilidad de aplicarlo al grabado. Se convirtió así en un juego que apelaba a la experiencia y a la memoria.

En esta búsqueda, recogí producciones de artistas que, sin necesariamente pertenecer al campo del grabado, ejercieron alguna influencia en el desarrollo de la imagen de este trabajo; tal es el caso de Irene Kopelman, Mónica Millán, Ernesto Berra o el Proyecto Expedición.

Decidí pensar en marcos teóricos que sustentaran aquellas ideas incipientes que habían surgido en 2015 y focalizar en el concepto de paisaje, agregando, posteriormente, el de “capas de memoria”. El grabado como lenguaje no deja de lado el concepto de tradición, aunque además permitió, en el sentido de cruzar esos límites tradicionales, una gráfica ampliada a fin de obtener mayor libertad de acción en cuanto a la expresión artística y la búsqueda de una producción de sentido. Por ello, la técnica está sujeta al tema del paisaje y se desarrolla a partir de una búsqueda bibliográfica que me permitió comprender su magnitud y, a partir de allí, hacer un recorte significativo para el trabajo personal. Incluyo, además, la problemática ambiental en el arte y específicamente en el grabado, tomando todas las decisiones de índole práctico y teórico teniendo en cuenta el carácter reutilizable del tetrabrik.

Para guiar metodológicamente este trabajo, decidí dividirlo en dos momentos: el primero heurístico (búsqueda) y el segundo, hermenéutico (interpretación). Las dimensiones de “paisaje” y “capas de la memoria”, si bien fueron parte constitutiva del momento heurístico, permitieron y posibilitaron una hermenéutica de la imagen en su proceso de construcción de la obra y el montaje. Este estadio, cabe aclarar, no fue determinado *a priori*, pues se fue gestando en el mismo proceso de producción-investigación. Por ello, hacia el final hincapié en los conceptos de montaje y

memoria en la génesis de la imagen personal, tomando a Didi Huberman como referente.

Finalmente, lo que surgió de la inquietud de encontrar un(os) sentido(s) a la propia producción, permitió acceder a esos sentidos que, de alguna forma, se encontraban ocultos e insertos, quizás, en la propia autobiografía. De esta manera fui gestando la bitácora de trabajo a modo de “biografía narrativa”. Esta idea de arte ligada a la experiencia permitió hacer consciente objetivos, preocupaciones, avances y retrocesos sobre los procesos de trabajo que antes, quizá, habían pasado desapercibidos. El proceso autobiográfico resulta significativo para quienes se interesen en entender de qué manera y en base a qué pensamientos y sentimientos fui tomando algunas decisiones. El ejercicio de instalar la “voz biográfica” forma parte de un método de trabajo y de investigación usada en diversas áreas del conocimiento que toman al “yo” individual como proyecto y como reflejo (Meccia: 2018)¹. En el cuerpo de este Trabajo Final –académico- se hace referencia a la biografía haciendo aclaraciones sobre su ubicación en el Anexo para que el lector pueda consultarlo allí de forma rápida.

La biografía debe entenderse como un proceso empírico que marca mi vida y la búsqueda en la cotidianeidad del taller, respondiendo a una suerte de entramado² que “forma un calendario privado, discreto, que permite, a la vez, ordenar los recuerdos y pensar un tiempo continuo, gracias a una especie de interpolación” (Leclerc-Olive, 2009: 2).

De este modo, espero que *Transportables* pueda inspirar al lector a crear- descubrir nuevos paisajes, a participar del montaje de otro(s) mundo(s) y a sentirse parte, a través de la voz biográfica, del proceso de creación –con todos los errores y aciertos– de esta obra.

¹ La voz biográfica es un proyecto porque permite visibilizar y entender formas de ver, concebir y construir realidades a partir de sentimientos, emociones, creencias, etc. Además, las realidades individuales y la auto observación que conllevan el relato biográfico son una construcción a través de la cual se puede reflejar la realidad social en la que se está inmerso y está, por ende, abierto a múltiples interpretaciones.

² En este sentido, la lectura de Laddaga sirvió para comprender que “la presentación del artista en persona, en la escena de su obra, realizando alguna clase de trabajo autorreferencial [...] en tanto relato biográfico y procesos de trabajo en sus facetas de gestión, indagación, experimentación, investigación como obra en construcción continua que se nutre de áreas disciplinares diversas terminará mostrando, no tanto la vida [...] como es, sino una fase de la vida que se despliega en condiciones controladas” (Laddaga, 2010: 11).

ANTECEDENTES

Muchos artistas intuyeron las múltiples posibilidades de emplear, en sus obras, materiales no convencionales. Como se mencionó anteriormente, la producción artística –en cuanto a planteamientos estéticos y producción de la imagen personal– se nutre de referentes que no necesariamente están vinculados al mundo del grabado o de las artes gráficas. Para este trabajo, se eligieron a los artistas Irene Kopelman, Mónica Millán, Ernesto Berra y al Grupo Expedición. Otro antecedente fue, también, la propia experimentación realizada en la cátedra de Grabado III en 2015.

Arte y ciencia I: Irene Kopelman

Irene Kopelman (Córdoba, 1974) tiene un interés particular por la forma de ciertos objetos que se encuentran en la naturaleza (piedras, minerales, restos fósiles, vegetales, organismos vivos). Para abordar su estudio recurre a la categoría de “modelo”, pero también ha publicado una extensa cantidad de investigaciones acerca del paisaje y cómo éste ha sido representado a lo largo de la historia desde diferentes áreas del conocimiento, incluida la del arte. Así, Kopelman plantea un cruce entre arte y ciencia porque, en palabras de Carina Cagnolo (2018): “una forma poética puede alimentarse de un método riguroso, de conocimiento específico y objetivable, sin abandonar su dimensión estética”.³

Los puntos en común entre la obra de Kopelman y la presentada en este trabajo pueden resumirse en esa especial atracción estética hacia los objetos que se encuentran en la naturaleza –por ejemplo, los minerales– y en la manera en que ambas producciones desarrollan una categoría propia para abordar el objeto de estudio. Lo que para Kopelman es un “modelo”, aquí se traduce en “objetos transportables.”⁴ Por otro lado, otra coincidencia es la exploración del vínculo entre “el contacto directo con un paisaje y el contacto mediado con éste a través de las colecciones de museos”⁵ puesto que, en un primer momento –cuando comenzaron a reunirse los antecedentes para esta

³Fundación Malba, “Irene Kopelman. Puntos cardinales”. en www.malba.org.ar/evento/irene-kopelman-puntos-cardinales/ Consultado el 24/02/2018

⁴ Ver el apartado “Categorías para abordar el objeto” en este mismo trabajo.

⁵Fundación Casa Wabi, “Irene Kopelmann” en <http://casawabi.org/irene-kopelman-1/> Consultado el 24/02/2018

investigación— se recurrió al Museo de Ciencias Naturales para observar y tomar nota de los minerales y rocas que allí estaban expuestos.⁶



Irene Kopelman (2005) *Reconstruyendo el tiempo* [Réplicas artesanales. Porcelana] Serie de 70 piezas. Medidas variables (entre 1 y 5 centímetros). Artis Geological Museum, Ámsterdam, Holanda.

Arte y ciencia II: Proyecto Expedición

Análogamente al trabajo de Irene Kopelman puede situarse el del colectivo Expedición.⁷ Nacido en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en el marco de la materia Diseño e Interrelación de las Artes, el grupo está integrado por ocho miembros que provienen de distintos campos del saber. Su objetivo es reflexionar acerca de las fronteras, cruces y vínculos que existen entre arte y ciencia y, para ello, realizan periódicamente excursiones –“expediciones”– al interior de la provincia de Córdoba. De esos viajes surgen textos, producciones de obras y debates, que luego se exponen en lo que ellos denominan “Avances”.

El fin es plantear de qué manera estos dos campos del saber –arte y ciencia– construyen sus propios modelos y representaciones para generar conocimiento sobre el mundo.

El paisaje autobiográfico: Mónica Millán

La obra de Mónica Millán (Misiones, 1960) es diversa en cuanto a su materialidad; trabaja pintura, dibujo, bordados, instalaciones audiovisuales, pero en

⁶A quien esté interesado, puede revisar estas anotaciones en Anexos, fecha 05/04/2017.

⁷Proyecto radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) en el marco del programa CePIABIERTO 2015, de la UNC. Lo integran Gabriela Acha, Mauricio Cerbellera, Silvana Montecchiesi, Dianela Paloque, Paula Roqué, Manuel Sosa y Santiago Viale. Lo dirige Carolina Senmartin. Puede consultarse la nota “Proyecto expedición”, en los límites del arte y la ciencia” disponible en <http://www.unciencia.unc.edu.ar/2016/junio/2016proyecto-expedicion2016-en-los-limites-del-arte-y-la-ciencia>. Consultado por última vez el 4 de mayo de 2018.

todas ellas subyace una idea: la del paisaje. Interesan particularmente sus instalaciones, dibujos y bordados en cuanto al uso del color (sobre todo predomina el verde) y las formas orgánicas que remiten al paisaje selvático propio de su provincia natal. En ellos podemos apreciar una maraña de enredaderas, lianas y plantas diversas envolviendo otras criaturas, como colibríes, ciervos y otros animales.

La artista expresa:

(...) Siempre me pareció que el paisaje es el lugar donde nosotros vivimos y tiene mucho que ver con nuestra forma de ser, con nuestra forma de hablar. Uno es influenciado por ese paisaje y a la vez uno también lo va dibujando, lo va haciendo.⁸

Las similitudes entre esta interpretación del abordaje del paisaje y la presente obra radican, sobre todo, en el interés por las piedras y minerales, la tierra, las montañas y sierras; en definitiva, la geografía del lugar que se habita: Córdoba tiene muchas de esas características.⁹



Millán, Mónica (2007), *Picnic a orillas del río Paraná*. [Instalación textil y sonora] Detalle. 1,50 m. x 2,30 m x 1,80 m.

⁸Gluzman, Georgina (2013) “*El vértigo de lo lento* de Mónica Millán: presentar mundos” en *Caiana*, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA, agosto 2013. Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/gluzman.pdf> (consultado por última vez el 4 de mayo de 2018).

⁹En otras ocasiones, en fechas festivas, también a Mendoza donde se encuentra parte de mi familia. Ese paisaje, ese lugar, se convierte en hábitat por un par de semanas. Allí existen grandes montañas, a veces nevadas y las texturas y colores propios de estos paisajes son las que se retoman, de alguna manera, a la hora de elaborar la imagen personal.



Millán, Mónica (2004-2006) *Jardines*. [Instalación de bordados sobre tela] Detalle. 130 x 45 x 45 cm.

La textura como huella: Ernesto Berra

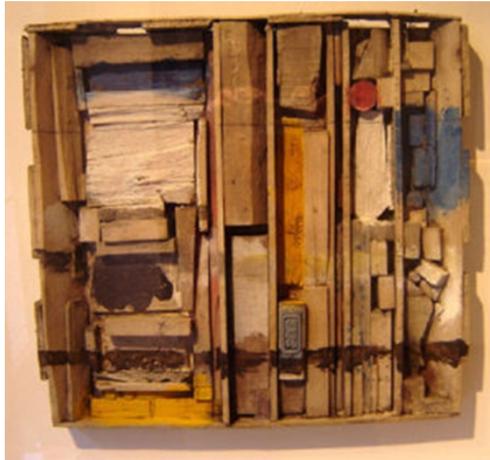
Otro aporte relevante es el de Ernesto Berra (Córdoba, 1947). Este artista utiliza ciertos materiales de desecho (como trozos de madera, metal, alambre o cartón). Su metodología de trabajo se basa en obras o bocetos que ha realizado con anterioridad, que ha dejado guardados en algún lugar y que luego retoma para configurar algo nuevo, en una suerte de palimpsesto.

Este es un primer punto en común entre la obra de Berra y la aquí expuesta que se compone de algunas impresiones hechas anteriormente y, en algunos casos, de matrices de tetrabrik ya utilizadas. Como señala Martínez Moro (1998: 79), “las planchas son para un grabador su más preciado patrimonio icónico, la huella grabada de una autobiografía que permite ser revisitada y reinterpretada a lo largo de su actividad vital como artista”. Así, se conforma una especie de archivo autobiográfico al que puede echarse mano siempre que se necesite, porque las planchas dan cuenta de experiencias, hallazgos, aciertos y errores que hacen al trabajo del taller y, en otras palabras, sirven como “un suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia.”¹⁰

Un segundo punto de encuentro es la materialidad de los objetos, su textura, la huella del paso del tiempo. Berra lo consigue a través de la pintura, mientras este trabajo se aboca a lograrlo a través de la gráfica, a partir de la transformación de la matriz de tetrabrik. En ambos existe una atracción por dejar marcada una huella o textura sobre

¹⁰Guasch, Ana María (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, España: Ed. Akal.

las superficies. En el caso aquí presentado, estas marcas se hacen visibles en las matrices y posteriormente en las impresiones que estas dejan sobre el papel¹¹.



Berra, Ernesto (2000) *Construcciones con blancos, azules y amarillo*. [Técnica mixta] 30 x 30 x 4 cm.



Berra, Ernesto (2006) *Perfil Urbano con Cielo Blanco*. [Técnica mixta s/tabla] 70 x 75 cm.

Experimentación con tetrabrik en 2015

Tras haber tomado contacto con el material tetrabrik se intuyeron sus múltiples posibilidades; utilizado como matriz, permitía crear infinitas configuraciones, transformándose constantemente en cada nuevo uso, ya que ninguna arruga era idéntica a la anterior. Así, se decidió seguir adelante con la investigación de este material mientras se trataba de encontrar un(os) sentido(s) a la propia producción. Se exploró intuitivamente, intentando recuperar experiencias anteriores, acudiendo a la memoria para llegar hacia esos sentidos que, todavía opacos, se encontraban ocultos en la propia autobiografía.

¹¹Consultar apartado Momento Heurístico para ver algunas imágenes de matrices y las impresiones resultantes.



Romagnoli, Carla (2015). Serie de 7 paisajes realizados en la cátedra de Grabado III. [Técnica mixta]
Medidas variables.

ALGUNAS CONSIDERACIONES RESPECTO AL GRABADO COMO LENGUAJE

En sus comienzos, el grabado tuvo un papel secundario respecto a la pintura o el dibujo, ya que se consideraba sólo una técnica que tenía como único fin el de la reproducción de “grandes obras” pictóricas. Este hecho fue cambiando paulatinamente hacia finales del siglo XVIII y las fronteras que mantenían a este arte atado a su condición meramente instrumental se fueron abriendo cada vez más. Al mismo tiempo, el concepto de reproducción implícito en el grabado a través de una matriz, va surgiendo con las necesidades sociales de comunidades deseosas de multiplicar imágenes que los historiadores entendieron como funciones sociales y no específicamente artísticas (McLuhan: 1998; Ivins Jr., 1987).¹²

El valor utilitario ha sido ampliamente superado a partir de las nuevas tecnologías de reproducción, acentuando el valor estético del grabado. Actualmente, sus límites son difusos, encontrándose en una mixtura entre “lo tradicional” y “lo contemporáneo”.

Grabado tradicional y grabado contemporáneo

Continuando con lo anteriormente dicho, se intentarán dar algunas definiciones – que no son ni únicas ni cristalizables– que permitan pensar al grabado en el contexto del arte contemporáneo, pero también desde la propia producción como grabadora. Una de las principales preguntas que surgen a medida que la investigación avanza es en qué parámetros técnicos y/o estéticos se podría ubicar esta producción. ¿Es grabado tradicional o grabado contemporáneo?, ¿en qué sentido sería uno u otro?

Para esclarecer esta discusión, Javier Blas (2006: 7)¹³ propone una serie de rasgos diferenciadores. Para el autor, el grabado tradicional se caracteriza por exhibir la singularidad del artista, su producto final es bidimensional y la imagen múltiple, manteniendo la inmutabilidad del binomio matriz-estampa y la exclusividad de la naturaleza de los soportes, siendo el papel el principal. En cambio, en el grabado contemporáneo, los productos resultan de la participación colectiva y se incorpora el

¹²Para ello, pueden consultarse a Marshall McLuhan (1998) *La galaxia Gutenberg*. Círculo de Lectores: Barcelona y a Ivins Jr., (1987-89) *Imagen impresa y conocimiento*. Editorial Gustavo Gili, S.A: Barcelona, en Miranda, Adriana y Hernández, Alejandra (2014) *Historia del grabado*. Documento interno. Cátedra Grabado I (Plan 2014). Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

¹³Blas, Javier (2006) “¿Arte gráfico? La crisis de una categoría” en *Grabado y edición*, revista especializada en grabado y ediciones de arte, nº 1. España, pp. 6-9.

factor tridimensional, hay mayor versatilidad de los soportes, una negación del principio de multiplicidad e indefinición del concepto de matriz. También menciona que, actualmente, la concepción de arte gráfico se ha expandido hacia “otras categorías como la arquitectura, la escultura, la fotografía o el video”, dando como resultado “productos híbridos”.

MARCO METODOLÓGICO

Para guiar metodológicamente este trabajo se dividió en dos momentos: uno heurístico y otro hermenéutico. El primero responde a la técnica o conjunto de técnicas para resolver un problema. La palabra heurística es de origen griego y significa “hallar, inventar”¹⁴ e implica, de acuerdo a Sonia Vicente (2004), “la recopilación de información sobre la obra, sus autores, notas del proceso de producción, reflexiones, escritos anteriores, crítica, opiniones, etc.”¹⁵

En el contexto de este escrito, la palabra es utilizada para referirse a la experimentación con el material, las técnicas utilizadas, la búsqueda bibliográfica y de marcos teóricos, la gestión de la bitácora, y también la investigación previa llevada a cabo sobre piedras y minerales en el Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Arturo Umberto Illia, que se encuentra detallada en el apartado de Anexos.¹⁶

El segundo momento responde a la hermenéutica, que tiene su origen en el verbo griego *hermeneuein*, que significa ‘decir, explicar’. Utilizado para referirse a la interpretación de los textos antiguos y, especialmente, bíblicos, en un sentido más general se puede entender como el arte de interpretar o descifrar el significado. En este caso, se utiliza el término para referir al análisis formal, de sentido y de contexto de la producción artística sobre el que versa este trabajo.

En esta etapa, de forma análoga a la anterior, se plasmaron una serie de autorreflexiones en torno a la producción-investigación que, a su vez, abrió la investigación a nuevas categorías. Si en un primer momento ciertos conceptos aparecían como compartimentos estancos atados a cierta ortodoxia del grabado, mientras se gestaba la bitácora de trabajo y se llevaban a cabo las experiencias con el material, fueron surgiendo algunos conceptos y categorías que luego harían a la poética de la obra: paisaje, capas de la memoria, objetos transportables y montaje.

Así, puede verse cómo se parte desde la materialidad al concepto, desde la técnica a la interpretación.

¹⁴*Diccionario de la Lengua Española* (2006). Editorial Espasa.

¹⁵Vicente, Sonia (2004) *Metodología de la Investigación en Artes*, Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

¹⁶En la fecha 05/04/2017.

MOMENTO HEURÍSTICO

Experimentación con el material y técnicas utilizadas

En esta etapa se estableció el uso de dos materiales: el tetrabrik como matriz y el papel como soporte de la estampa. Posteriormente, y habiendo experimentado varias combinaciones y alcances de fines determinados, el concepto del papel como mero soporte de la estampa fue mutando y cobrando la importancia de obra en sí misma. Todo este proceso se llevó a cabo sin dejar la cuestión lúdica de lado, como puede verse en la transcripción de la bitácora de trabajo que se encuentra en Anexos.

La amplitud de posibilidades que ofrece el tetrabrik permite realizar diversas técnicas de grabado: en hueco, en superficie, en relieve y sus variantes como el *collagraph*, gofrado, collage, calados (la técnica del calado puede considerarse como grabado, ya que la palabra grabar, por su etimología, significa “incidir, desbastar”¹⁷), entre otras. Tanto su maleabilidad como su capacidad para producir “arrugas”, son una de las características principales por las cuales se decidió elegirlo como matriz para realizar obra, determinando la idea de paisaje. La matriz de tetrabrik permitió crear diversas configuraciones, mutando constantemente en cada nuevo uso, ya que ninguna arruga era idéntica a la anterior. No se buscó la repetición fiel de la matriz, ni tampoco una edición, sino que quedara constancia de cada pequeño cambio que se fuera produciendo en las reiteradas tiradas (tales como cambios en la presión de la prensa o zonas con mayor depósito de tinta).

¹⁷Miranda, Adriana (2016) *Técnicas y materiales en el lenguaje del grabado actual*. Documento interno. Cátedra Grabado I (Plan 2014). Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.



Izquierda: impresión. La acumulación de tinta permite crear la ilusión de textura rocosa. Derecha: matriz de tetraabrik. La textura similar a grietas es producto de arrugar el tetraabrik y luego vuelto a estirar.



Matrices de collagraph de bordes rasgados (cortados a mano). Izquierda: malla de plástico introducida entre las capas del tetraabrik. Derecha: superficie trabajada con trocitos de cinta de papel.



Ejemplo de matriz trabajada con incisiones hechas con trincheta.



Gofrado sobre matriz hecho con alambre.

Anclaje de la obra: expandiendo los límites del grabado tradicional

Teniendo presente las consideraciones antes expuestas, puede decirse que la obra no se ancla en el grabado tradicional en un sentido estricto, sino que se trata de una ampliación de los horizontes de esta práctica. Los objetos producidos son una suerte de “productos híbridos” que recogen el concepto del “binomio matriz-estampa” –tetrabrik y estampa producida sobre el soporte papel– para producir una determinada imagen en múltiples tiradas. Por otro lado, incorporan el factor tridimensional (largo, ancho, espesor) a la estampa, siendo este un acto de ruptura con el grabado tradicional, el cual resalta únicamente su carácter bidimensional (ser el soporte de la estampa).

El papel, al ser muy versátil y de fácil manipulación, permitió trabajar la tercera dimensión mediante calados, plegados (poliedros) y, con la pulpa, a través de la elaboración de pequeños objetos orgánicos o “piedritas”. Se recupera, entonces, el sentido que Moro otorga a este material: “en virtud de la versatilidad que ofrece el papel y su vocación a ser cortado, se plantea incluso una posible asociación del grabado con el recortable, con el objeto de crear formas escultóricas más o menos poliédricas” (Martínez Moro 1998: 52). En consecuencia, el papel adquiere un nuevo universo de significación, siendo él mismo un material expresivo.

Asimismo, la ampliación del horizonte del grabado dentro de la obra se evidencia en el uso del material tetrabrik como matriz. En primer lugar, porque el grabado tradicional da “exclusividad” solo a ciertos materiales como el metal, la madera, la piedra calcárea para litografía, etc. Por otra parte, otro punto a destacar es aquél referido a la toxicidad de las técnicas tradicionales de grabado. Si bien este problema no se tomó en cuenta durante siglos, actualmente y en forma conjunta al

estudio y concientización de problemáticas ambientales, ha empezado a ser cuestionado. Sin embargo, cabe preguntarse ¿qué es la toxicidad? ¿Existe el grabado no tóxico, es decir, carente de toxicidad alguna?

Tetrabrik: una elección respetuosa con el ambiente

Se denomina toxicidad al “grado de efectividad de una sustancia tóxica”¹⁸ y “se trata de una medida que se emplea para identificar al nivel tóxico de diversos fluidos o elementos, tanto afectando un organismo en su totalidad (por ejemplo, el cuerpo del ser humano) como sobre una subestructura (una célula)”¹⁹. Así, no sería correcto hablar sobre grabado no tóxico, puesto que toda sustancia química posee un componente tóxico en menor o mayor grado. Por ello, la experimentación con el material y posterior producción de la obra se llevó a cabo tratando de ser consciente con el cuidado del medio ambiente, evitando el uso de ácidos corrosivos y adoptando técnicas secas.

Siguiendo la misma lógica de respeto por la naturaleza, el tetrabrik fue escogido tanto por su difícil reciclaje como por su accesibilidad. Este material es un compuesto polilaminado que consiste en tres capas superpuestas, del interior al exterior, a saber: una capa de plástico polietileno, similar a un papel film; una capa de aluminio y una última capa de papel kraft (de coloración marrón, similar al papel madera) procedente de celulosa virgen. Esta composición permite que los alimentos se conserven por más tiempo.²⁰



Muestrario de las tres capas que conforman el Tetra Brik: 1.Polietileno. 2.Papel aluminio. 3.Papel kraft.

Extraído de la bitácora de trabajo.

¹⁸Diccionario de la Lengua Española (2006). Editorial Espasa.

¹⁹Pérez Porto Julián y Gardey Ana. Publicado: 2010. Actualizado: 2012. Obtenido de <https://definicion.de/toxicidad/> consultado 12/01/18

²⁰Tetra Brik. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de https://es.wikipedia.org/wiki/Tetra_Brik

El tetrabrik es un material al que puede accederse con facilidad, ya que sirve de contenedor de la mayoría de los alimentos que se consumen (leche, legumbres, puré de tomates). Ante el interrogante de cómo reutilizar este material de desecho que se encuentra en grandes cantidades en la sociedad moderna, se lo adoptó intencionalmente para darle un uso artístico. Recibió, entonces, una nueva vida, un nuevo uso, en este caso plástico, que redimensionó y potenció formas personales diversas partiendo de formas preexistentes, a modo de palimpsesto, reescribiendo sobre una huella anterior. De esta manera, y acorde a la opinión de Nicolás Bourriaud (2009: 22) donde el “servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo”, materiales que ya circulan dentro de la cultura pueden ser repensados para crear objetos anteriormente ajenos al mundo del arte, en tanto formas “ignoradas o despreciadas”.

MOMENTO HERMENÉUTICO

“La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista. Sin duda vale muchísimo la pena ir siguiendo un plan al excavar. Pero igualmente es imprescindible dar la palada a tuestas hacia el oscuro reino de la Tierra, de modo que se pierda lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo. Por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador. Por tanto, *stricto sensu*, de manera épica y rapsódica, el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar.”²¹

En esta etapa, tras haber realizado la obra, se procede a su interpretación. En el intento de hallarle un sentido, se parte del concepto de paisaje para pensarlo a partir del montaje y, en su dimensión temporal, móvil y subjetiva, se propone una nueva categoría: la de objetos transportables.

Hacia un(os) concepto(s) de paisaje

Cristalizar una definición de paisaje no es sencillo, por ello, a continuación, se expondrá una selección de definiciones, tomadas de distintas fuentes bibliográficas. Este recorte fue realizado en función de similitudes que se encontraron, como pueden ser las ideas de naturaleza, terreno, pintura, imaginación o la cualidad de ‘ser visto’.

El diccionario de la Lengua Española (2006) presenta tres acepciones del término paisaje, al que especifica como: (i) “extensión de terreno que se ve desde un sitio”, (ii) “extensión de terreno considerada en su aspecto artístico” y (iii) “pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.”²² En una misma dirección a estas dos últimas acepciones, el *Diccionario de términos artísticos* (Arroyo Fernández, 1997)²³ lo define como un “tema pictórico inspirado en la naturaleza. Se aplica también a la marina, al paisaje urbano o vista, y puede o no llevar figuras” (p. 207). Y continúa con

²¹Benjamin, Walter, (2014). Excavar y recordar en *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.

²²Diccionario de la Lengua Española (2006). Editorial Espasa.

²³Arroyo Fernández, María Dolores (1997) *Diccionario de términos artísticos*, Madrid, España: Ed. Aldebarán (p.207).

otras tres categorías: “(i) Histórico o heroico: el ideado para servir de fondo a una escena épica; (ii) ideal o paisaje compuesto: el imaginado por el artista según su concepto de belleza; y (iii) natural: representación de un lugar existente y localizado, en general al aire libre” (p. 207).

Por otro lado, el paisaje puede ser entendido como “componente visual” en tanto imagen mental, intrínseca del hombre, siendo parte constitutiva del ambiente y la naturaleza. Esto se une al paisaje como concepto literario que “se muestra a través de vocablos; no es objeto de percepción sino de imagen mental”²⁴.

Siguiendo esta misma línea, el paisaje puede ser analizado como un fenómeno visual en tanto que es percibido por los sentidos o, como lo definiera Luis Álvarez Muñarriz (2011: 59) “territorio visto, parte visible del medio ambiente.”²⁵ El autor agrega, además, que el paisaje puede ser considerado desde una perspectiva subjetiva, es decir que “no sólo se ve y contempla sino que también se siente”²⁶ formando así una imagen mental del mismo. El paisaje es, ante todo, una experiencia, es un “algo” que está allí para ser interpretado por alguien; siguiendo a Raposo Q. (2006),²⁷ se dirá que es un fenómeno que puede ser comprendido en dos dimensiones: una objetiva, que se refiere a lo que está por fuera de nosotros, lo exterior aprehensible como fenómeno físico, y otra subjetiva, que hace a la interpretación de ese exterior.

A esta concepción del paisaje como una entidad dual entre lo objetivo –en tanto lo real percibido por los sentidos– y lo subjetivo –en tanto interpretación de lo percibido– se une la del paisaje entendido como una construcción social²⁸ ya que ¿quiénes son, los que en definitiva, lo interpretan? Vivir en comunidad, con otros, significa adquirir a lo largo de la vida ciertos patrones conductuales que van moldeando esa idea o concepción del paisaje. Dicho todo esto, se llega a la siguiente acepción del paisaje: la del paisaje como montaje.

El paisaje como montaje

²⁴ *Diccionario Akal de Estética* (1998) Ediciones Akal. Madrid España.

²⁵ Muñarriz, Luis Álvaro (2011) “La categoría de paisaje cultural” en *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 6, n° 1. Madrid. Universidad de Murcia. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/623/62321332004.pdf> Consultado por última vez el 04/05/18.

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Raposo Q., Gabriela (2006) “El paisaje y su imagen: De la construcción social al objeto de consumo” en *Revista Electrónica DU&P*. Diseño Urbano y Paisaje Volumen III N°9. Chile: Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile. Disponible en http://dup.ucentral.cl/pdf/9_paisaje_imagen.pdf Consultado por última vez el 04/05/2018.

²⁸ *Ibíd.*

Uno de los objetivos de este trabajo de investigación surge de la inquietud por cómo podría abordarse el paisaje desde su cualidad de ser mutable, es decir, por cómo se va transformando a través del tiempo y, por ende, cómo puede ser construido.

Por eso, se planteó una categoría de análisis que permitiese recuperar el sentido de transformación: la de “objetos transportables”. Estas piezas, como su nombre lo indica, pueden circular por distintos espacios y generar siempre nuevas configuraciones de paisajes, de allí que el montaje sea una parte importante en la construcción de la obra porque deja abierta la posibilidad de re estructuraciones y relecturas de la misma. Además, y en el mismo procedimiento de montaje, la memoria cumple un rol significativo porque provee recuerdos que, como imágenes, pueden ser materializadas en la obra. Las reminiscencias –por ejemplo, de paisajes pasados– no son “visibles” más que para aquel que los recuerda. La memoria, entonces, permite traer al presente aquello que pertenece al pasado, pero siempre desde una perspectiva subjetiva, desde el mismo lugar del intérprete. El objeto rememorado, dirá Didi Huberman (1997: 116-117) “se acercó a nosotros” (...) “lo tenemos en mano”²⁹ pero ciertamente no se tiene como tal, en cuanto a su “tener lugar”³⁰, es decir su lugar de emergencia, su contexto.

Categorías para abordar el objeto

La categoría de objetos transportables surge acorde con la idea de obra en proceso de construcción continua –o *work in progress*³¹–, a través de un montaje que permite “armar y rearmar paisajes”, de múltiples maneras, allí a donde se vaya. Así, surge una serie de fotografías que, en principio, fueron tomadas a modo de registro documental pero que más adelante adquirieron un sentido semiótico. Esta serie de fotografías de objetos montados sobre una tela blanca o sobre el césped o plantas del jardín de casa, interactúan con el paisaje circundante e implican seleccionar y recortar el plano visual a través del foco de la cámara con el fin de “recibir una imagen visual de otro modo”³², no ya a través de los ojos sino de la cámara. Con la fotografía se produce un conflicto de representación del objeto porque jamás va a mostrarlo tal cual es –no se

²⁹Didi Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, París, Francia: Editorial Manantial.

³⁰Ibid. p. 115-116

³¹Martínez Moro, Juan (1998) *Un ensayo sobre el grabado (A finales del siglo XX)*, España: Creática Ediciones.

³²Soulages, François (2010) *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: la marca editora.

le asemeja– sino que lo transforma en una imagen diferente; es una “huella de lo real”³³ que se transforma en obra en sí misma.

Conjuntamente, puede considerarse a la fotografía –recuperando ciertas definiciones y prácticas del grabado contemporáneo– como una técnica dentro de las artes gráficas “porque tiene una matriz que permite la reproducción de imágenes ya no como incisión sino como impronta o huella, permitiendo al artista liberarse de la imitación del objeto”³⁴ siendo una transformación e interpretación de lo real.



Fotografías tomadas en el jardín de mi casa.

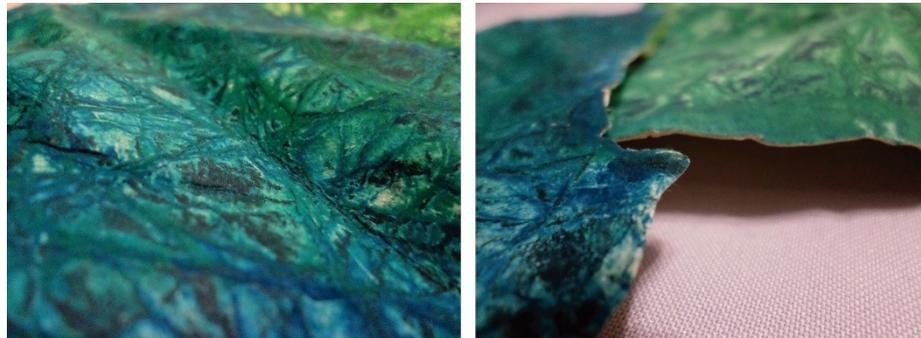
Una de las cuestiones que surgieron al contemplar conscientemente a la obra culminada fue la disparidad de objetos que se habían elaborado.³⁵ Semejantes y diferentes a la vez, y en un intento de clasificarlos, se crea la categoría “objetos transportables”, dividida, a su vez, en siete subcategorías según su morfología: “arrugados-sierritas”, “calados”, “poliedros”, “hojitas”, “piedritas”, “tubitos” y “caparazones-conchillas-honguitos”; cada una de ellas detalladas a continuación:

³³Ibid.

³⁴Miranda, Adriana; Hernández, Alejandra (2016) Historia del grabado. Documento interno. Cátedra Grabado I (Plan 2014). Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

³⁵En la sección Anexos, en la fecha 30/03/2017, se puede leer una primera aproximación hacia una clasificación de estos objetos, que luego evolucionaría a la categoría “objetos transportables”. Cabe aclarar aquí que esta estrategia de clasificar cada objeto responde a una lógica que suelen utilizar los científicos para abordar el estudio de, por ejemplo, piedras y minerales, partiendo de su origen, composición química, características físicas, etc.

- **Objetos transportables 1. Arrugados-sierritas:** consisten en figuras que, por su forma y textura, asemejan a superficies rocosas o pétreas. Son recortes de estampas que fueron arrugadas mientras la hoja aún estaba húmeda, permitiendo darles volumen. Funcionan a modo de capas.



- **Objetos transportables 2. Calados:** objetos similares a los anteriores, pero con pequeños calados. Algunos son planos, otros volumétricos.



- **Objetos transportables 3. Poliedros:** como el nombre lo indica, consisten en una serie de piezas tridimensionales, resultantes del plegado y pegado del papel. La matriz con la que fueron hechos fue cortada con trincheta siguiendo una plantilla. Las estampas resultantes se cortaron y luego se plegaron para lograr armar los distintos poliedros. Se pensó en la forma en que se cortan y pulen distintas piedras preciosas, además de su composición molecular que, vista por microscopio, suele tener forma simétrica.



- **Objetos transportables 4. Hojitas:** serie de recortes irregulares, en su mayoría restos de los calados mencionados anteriormente. Fueron trabajados de manera similar a los objetos de la primera categoría, generando arrugas.



- **Objetos transportables 5. Piedritas:** pequeñas piezas realizadas a partir de pulpa de papel. Se asemejan a piedras.



- **Objetos transportables 6. Tubitos:** piezas cilíndricas hechas de recortes de estampas en tiras y luego enrolladas a modo de caracol.



- **Objetos transportables 7. Caparazones, conchillas, honguitos:** objetos cóncavos realizados con pulpa de papel. La forma y textura fueron dadas con ayuda de un colador.



De esta forma, la construcción de “objetos transportables” permite otorgar a las piezas la dimensión de “insumo” del paisaje ya que, fotografía mediante y con sus múltiples registros, potencian el atributo de transformación propio del paisaje. El montaje, entonces, es sólo un estado de decisión momentánea y sensible que recupera el afán autobiográfico, en tanto remite a una memoria personal y subjetiva. Para acentuar este carácter autobiográfico, las fotografías exploran las pequeñas porciones de paisajes que, a modo de encuadre, se perciben desde la ventana que da al jardín y constituyen el escenario –cambiante, único– en el que son montados los “objetos transportables”.

Finalmente, el paisaje como montaje se fusiona con el paisaje autobiográfico y se convierte en un espacio múltiple y único a la vez. Se trata del lugar que se habita, adonde todo lo que rodea es paisaje en sí mismo, donde la obra da cuenta de esa percepción y esa percepción da cuenta de la propia existencia. En definitiva, y parafraseando a Georges Didi-Huberman, “lo que veo es lo que me mira”.

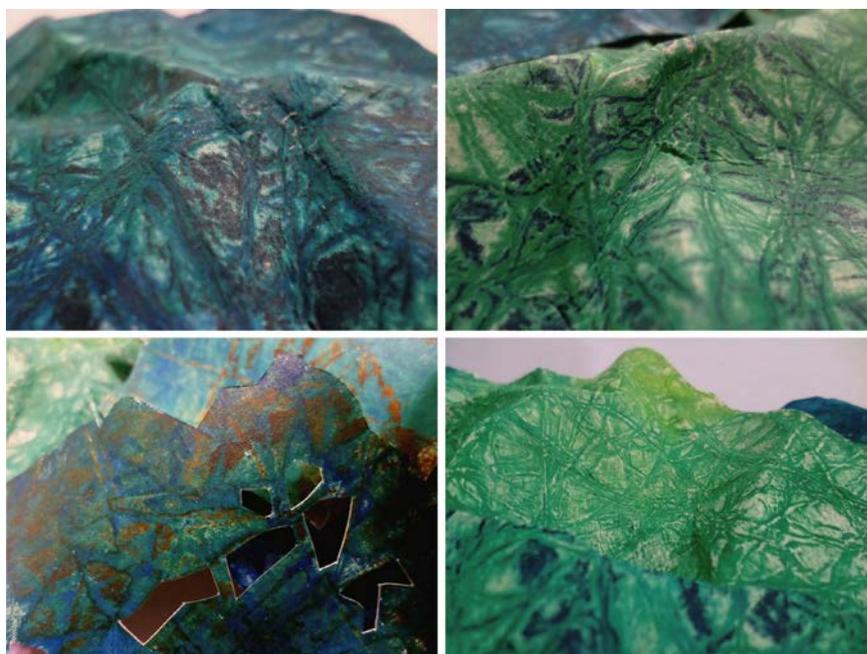
LA CONTINUIDAD DE LO TRANSPORTABLE

A modo de cierre, se dejan algunas reflexiones inacabadas en torno al “work in progress” u obra en construcción continua, montaje e instalación.

En cuanto al montaje y espacio expositivo de la obra se elige, en esta instancia, presentarla en la Sala de Artes Visuales del CePIA³⁶ porque la misma implica un marco político, social y académico. Otorga, además, una visibilidad institucional a la obra que se comparte en lo social en tanto la sala es visitada por públicos diversos. Se convierte, entonces, en un acto expositivo que permite compartir con la institución y los actores sociales que la componen lo aprehendido en la academia.

Por otro lado, este trabajo no debe entenderse como algo acabado en sí mismo sino como una construcción abierta, continua, que se seguirá transformando en otros espacios donde pueda habitar, por lo que es un portfolio. Los “objetos transportables”, en tanto insumos o maletas para “armar” los paisajes, posibilitan una apertura hacia nuevas interpretaciones teóricas posteriores.

A continuación, se mostrarán una serie de fotografías de posibles montajes de los “objetos transportables” tomadas en diversos contextos. Las mismas fueron hechas a modo de acercamientos o zoom.



Objetos transportables 1 y 2. Estas tomas fueron hechas sobre una tela blanca de fondo. Al hacer zoom sobre pequeñas áreas, estos objetos generan una imagen de paisaje montañoso.

³⁶ Centro de Producción e Investigación de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.



Arriba, de izquierda a derecha: objeto transportable 4 y 2 sobre tela blanca. Abajo: objetos transportables 4 sobre el césped del jardín de mi casa. Es interesante como éstos se confunden o mimetizan con las hojas secas.



Izquierda: objetos transportables 7 sobre césped. Derecha: objetos transportables 5 sobre suelo de hormigón. Estas imágenes asemejan a restos óseos, fósiles o pequeños escombros.



Objetos transportables 4 montados en banco de madera. Inmediaciones del Teatrino y Pabellón Méjico, Ciudad Universitaria. Con un poco más de tiempo, recorro Ciudad Universitaria, descubriendo posibles nuevos lugares donde puedan habitar estos objetos.



Objetos transportables 3. Me dedico a jugar un poco en la Biblioteca de la Facultad de Artes. Los poliedros trepan a los libros. Este espacio es significativo porque me construyó en los últimos cinco años mientras cursaba. Pienso que los libros, como mis objetos, también son viajeros. Pasan de mano en mano, cuentan historias que van más allá de lo escrito entre sus páginas. Tienen marcas del paso del tiempo y también de aquéllos que alguna vez los han leído.



Arriba: objetos transportables 4. Abajo: Objetos transportables 7. Estas fotografías fueron tomadas en el Pabellón Brujas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Este espacio también es significativo en mi recorrido por la Universidad porque es un lugar de encuentro para los estudiantes, de todas las facultades.

Para finalizar, se invita a los lectores a que piensen en otros espacios por los cuales los “objetos transportables” puedan circular o, si así lo desearan, compartir sus opiniones de este trabajo a través de la dirección de correo cbromagnoli@gmail.com, para que este proceso pueda seguir transformándose y creciendo cada vez más hacia nuevos horizontes, en una suerte de perpetuo continuará...

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo Fernández, María Dolores (1997) *Diccionario de términos artísticos*, Madrid, España: Ed. Aldebarán.

Benjamin, Walter, (2014) “Excavar y recordar” en *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.

Blas, Javier. “¿Arte gráfico? La crisis de una categoría” en: *Grabado y Edición* (España), n.1, a.2006

Bourriaud, Nicolás (2009) *Postproducción*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Diccionario de la Lengua Española (2006). Editorial Espasa

Diccionario Akal de Estética (1998) Ediciones Akal. Madrid España

Didi Huberman, Georges(1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, París, Francia: Editorial Manantial.

————— (2011) *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Fundación Casa Wabi, Irene Kopelmann. En <http://casawabi.org/irene-kopelman-1/> consultado 24/02/2018

Fundación Malba (2018) “Irene Kopelman, Puntos cardinales”. En www.malba.org.ar/evento/irene-kopelman-puntos-cardinales/ consultado 24/02/2018

Gluzman, Georgina. “El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos” en: *Caiana*; Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA, agosto 2013, disponible en: caiana.caia.org.ar/resources/2-pdf/gluzman.pdf

Guasch, Ana María (2011), *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, España: Ed.Akal.

<http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2017/12/MECCIA-Ernesto-1.pdf>(consultado enero 2018)

Ivins Jr., W.M. 1987-89 *Imagen impresa y conocimiento*. Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona. En

Laddaga, Reinaldo (2010), *Estética de laboratorio*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Marshall McLuhan, (1998), *La galaxia Gutenberg*. Círculo de Lectores. Barcelona.

Martínez Moro, Juan (1998) *Un ensayo sobre el grabado (A finales del siglo XX)*, España: Creática Ediciones.

Meccia, Ernesto (2018). *Métodos biográficos orientados al análisis empírico de las dinámicas de “biografización” de las sociedades contemporáneas*. Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Michèle Leclerc-Olive (2009) “Temporalidades de la experiencia: las biografías y sus acontecimientos. *Iberofórum*. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad

Iberoamericana. Año IV, No. 8. Julio-diciembre de 2009. Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México. www.uia/iberoforum

Miranda, Adriana (2016) *Técnicas y materiales en el lenguaje del grabado actual*. Documento interno. Cátedra Grabado I (Plan 2014). Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

Miranda, Adriana y Hernández, Alejandra (2014) *Historia del grabado*. Documento interno. Cátedra Grabado I (Plan 2014). Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

Miranda, Adriana; Hernández, Alejandra (2016) *Historia del grabado*. Documento interno. Cátedra Grabado I (Plan 2014). Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

Muñarriz, Luis Álvaro (2011) “La categoría de paisaje cultural” *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 6, n° 1. Madrid. Universidad de Murcia. <http://www.redalyc.org/pdf/623/62321332004.pdf> consultado 28/08/17

Pérez Porto Julián y Gardey Ana. “Toxicidad” Publicado: 2010. Actualizado: 2012. Obtenido de <https://definicion.de/toxicidad/> consultado 12/01/18

Raposo Q, Gabriela. “El paisaje y su imagen: De la construcción social al objeto de consumo” *Revista Electrónica DU&P*. Diseño Urbano y Paisaje Volumen III N°9. Chile, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile. http://dup.ucentral.cl/pdf/9_paisaje_imagen.pdf Consultado 09/11/2017

Soulages, François (2010) *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La Marca Editora.

Tetra Brik. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de https://es.wikipedia.org/wiki/Tetra_Brik

Vicente, Sonia (2004) *Metodología de la Investigación en Artes*, Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.

ANEXOS

Bitácora de trabajo

Transcripción de la Bitácora de trabajo. Los párrafos marcados en negritas corresponden a aquellos citados en el texto.

24/03/2017

Entinté la chapa de silicio que encontré en la calle días atrás. Fui haciendo pruebas. Los bordes de la estampa me quedaron manchados porque no los había biselado. Gran error. Las hojas que usé no eran de la mayor calidad.



25/03/2017

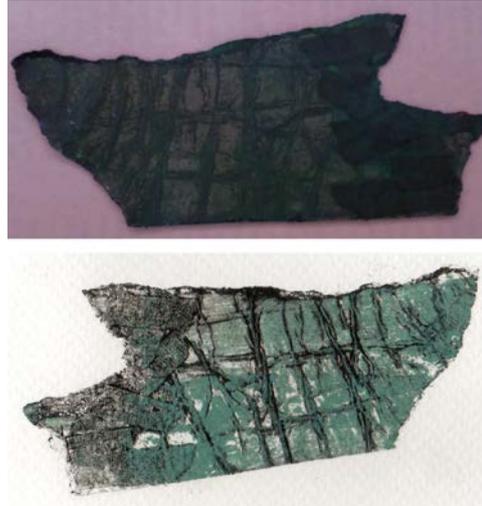
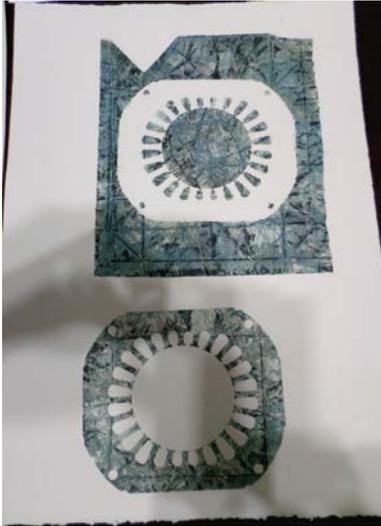
Ya biselé los bordes de la matriz de silicio. No logré grandes avances, aunque sí me agrada el gofrado que marca. La retomaré luego.

27/03/2017

Entinté en hueco y en superficie con un rodillo, una pequeña matriz de tetrabrik que hice en 2015. La había usado dos veces y aún está en buen estado. Tuve dificultades a la hora de armar una paleta de colores y tardé varios minutos en lograr un color satisfactorio. Lo atribuyo a la falta de práctica, es cuestión de tomar ritmo otra vez. A pesar de eso, las estampas producidas me gustaron. Utilicé unas tiras de papel que tenía de sobras de trabajos anteriores, de mejor calidad que las anteriores. Mayor gramaje y una leve textura.

Mientras trabajaba en la matriz pensaba en las piedras que se encuentran en el Museo de Ciencias Naturales. Siempre me han llamado la atención los colores y planos que producen sus cortes, sus formas. Pensé que en estas tiras de papel armaría una especie de muestrario de piedras.

Luego entinté nuevamente la matriz de silicio. Sigo sin estar del todo conforme con las estampas producidas. Volveré a retomarlas otro día.



28/03/2017

Hoy seguí trabajando con matrices de tetrabrik, de la misma manera que los otros días (entintado en hueco y en superficie, *poupé*). Esta vez use papel de buena calidad, color blanco, de algodón. Definitivamente, sobre un buen papel todo se ve mejor. De alguna forma resalta cualidades de la imagen. Comprar este tipo de papel será realmente una inversión bien hecha.

Trabajé con tres matrices. Una del tamaño de una caja de leche de un litro y medio. No la rompí o corté demasiado. La arrugué para generar una textura en su superficie. Pareciera que no, pero arrugarla no es tan sencillo. El material ofrece cierta resistencia. Previamente retiré la capa de plástico (polietileno) que está por encima de las de aluminio y cartón (sirve como aislante según leí).

Esta textura generada, por una cuestión de asociación imaginativa, me recuerda a la textura de muchas piedras juntas, como la gravilla o las baldosas hechas de ese material. Por alguna razón, siempre pienso en piedras cuando veo estas texturas generadas en el tetrabrik.

La segunda matriz la elaboré a la manera de *collagraph*. Despegué delicadamente la capa de aluminio de la de cartón y, entre medio, pegué un recorte de una malla de plástico (creo que se usa para

recubrir caños). Luego volví a unir las capas, las pegué y pasé por la prensa. La malla generó un relieve. Además, adhería la superficie pequeños pedazos de cinta de papel cortados a mano.

La tercera matriz fue otro recorte de la misma malla plástica que usé para la matriz anterior.

Los resultados de las estampas fueron satisfactorios. El entintado fue el mismo que las veces anteriores (hueco, superficie, *poupé*). Fui armando composiciones con las matrices más pequeñas.

Sí note una diferencia entre las matrices de tetra. La más grande sirvió para apenas dos tiradas antes de que empezaran a despegarse las capas de aluminio y cartón. La razón puede deberse a la humedad, ya que en un momento la limpié con agua. La segunda matriz aún puede servir para más tiradas.



29/03/2017

Hoy seguí trabajando con la matriz de *collagraph* del día de ayer. Preparé otras matrices a las que grabé más texturas, mas aún no las entinté. Descubrí que aquellas matrices a las que no les quito la capa de plástico, son más difíciles de grabar, ofrecen un poco más de resistencia. Seguí jugando con la composición, ubicando la misma matriz de tetrabrik sobre el plano-papel de diferentes formas. Sumé a las composiciones un alambre de aluminio (de esos que se utilizan para confeccionar *bijouterie*) que doblé y anudé formando una figura orgánica. Lo entinté y el resultado de la estampa se asemeja a un dibujo lineal de trazo continuo. Retomé la matriz de silicio y, esta vez, obtuve resultados mejores.

Por otro lado, mientras trabajaba, pensaba en el cansancio que suele generarme, en un determinado momento, el trabajo de estampar, grabar. Mi espacio de trabajo es bastante reducido, no tengo un taller propiamente dicho, aunque lo mismo me sucedía en el espacio que compartía con mis compañeras en la facultad. Cada paso a seguir tiene su momento y su lugar. El proceso mismo me agota físicamente. Al final de cada día de trabajo, siento dolor en los pies por estar mucho tiempo parada. También en las manos por abrir las herméticas latas de tinta. Lejos de quejarme por la situación me pregunto si a todos los grabadores les sucede lo mismo. Yo siento que pongo el cuerpo cada vez que voy a grabar, entintar o estampar. Y en este punto recuerdo lo que dice Martínez Moro sobre el grabado como proceso y acción.³⁷ Lo que él afirma (a grandes rasgos) es que, por un lado, el grabado contemporáneo es ante todo un proceso abierto, es decir, no se fundamenta sobre la base de un hacer para un fin

³⁷ Martínez Moro, Juan (1998) *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, España: Creática Ediciones.

predeterminado sino que éste es, ante todo, un camino hacia la experimentación y el descubrimiento de nuevos medios. Cada paso del proceso es igualmente importante. Por otro lado, y paralelamente a la idea de grabado como proceso abierto, plantea que éste puede emparentarse al arte de acción, en el sentido de que el artista experimenta en el cuerpo la acción misma de grabar.

Aquí, pues, pienso en el agotamiento que mencionaba más arriba. Cada vez que voy a trabajar, tengo que acomodar mi cuerpo para determinadas acciones. ¿No es muy performativo eso?



30/03/2017

Hoy decidí dedicarme un poco más a la escritura, en base a los resultados que voy obteniendo.

Poniendo en conjunto las estampas y matrices obtenidas hasta ahora encuentro algunas similitudes:

- 1) Textura de arruga (que me recuerdan tanto a la gravilla o a conjuntos de piedras, como mencione más arriba. ¿Por qué me gustan tanto las piedras?).
- 2) Colores, en general, complementarios.
- 3) Contraste entre formas más geométricas y otras más orgánicas (bordes rasgados–bordes netos, líneas rectas–líneas curvas).
- 4) Entintado en hueco y en superficie, *poupé*.
- 5) Materiales de desecho de origen industrial (tetrabrik, alambre de aluminio, malla plástica, placa de silicio).

De estas observaciones se desprenden, sin embargo, diferencias. Por ejemplo, aquellas estampas que, siendo producto de una misma plancha, no son idénticas, ya sea por el color utilizado o por la destrucción progresiva que van sufriendo en las sucesivas tiradas o por la presión ejercida por la prensa.

Pienso al respecto en el concepto de montaje que desarrollan Didi Hübeman³⁸ y Martínez Moro.³⁹ Aunque ambos piensen este concepto desde diferentes ámbitos (el primero desde la Historia del

³⁸Didi-Huberman, Georges, (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

³⁹Op.cit.

arte y el segundo desde lo que concierne a las técnicas de reproducción) lo cierto es que se pueden establecer analogías entre ambos autores. Entiendo que uno y otro teorizan sobre cómo se crean las imágenes, qué mecanismos son llevados a cabo para tal fin y para ello recurren al concepto de montaje.

NOTA: voy a seguir desarrollando esta idea más adelante porque creo que lo vale.

Palabra clave: imagen

Didi: montaje/desmontaje o deconstrucción= *conocimiento*

Moro: técnica montaje/desmontaje, remontaje = *conocimiento* (p.30) “en el proceso de realización de un grabado, lo artísticamente genuino no es el hecho de su reproducción, sino el de la creación tanto de la plancha matriz como de su estampación, momentos en los que radican, por otra parte, las posibilidades mismas de su reproducción”. (p.33) “[la] relación directa entre técnica y lenguaje plástico viene determinada a priori en los medios de reproducción gráfica, levantados sobre las ideas de proceso y experimentación”

Montar/desmontar como la dos cara de una misma moneda. Pensamiento doble.

03/04/2017

Hice dos nuevas matrices, pero entinté una sola. Mañana trabajaré con la otra.

Cuando intenté quitar la capa de plástico de la primera matriz, se despegó junto con la capa de aluminio. Para mi sorpresa, encontré que hay una capa más de plástico antes de llegar a la de cartón. Probé entintarla así tal cual estaba y funcionó bien. Esta vez usé una paleta de colores adyacentes (cyan, verde, turquesa, amarillo). Además, probé doblar las aristas de un par de estampas para visualizar si era posible darles una apariencia tridimensional. El resultado me gustó, parecían pequeñas montañas que surgían del papel. Pensaba que tal vez, si encontraba la forma, podría armar con las estampas algunos cuerpos sólidos o poliedros (lo voy a probar más adelante). Llegado a este punto, me interesa que el papel no sea un mero soporte de la estampa, sino que adquiera un rol más preponderante a la hora de configurar la obra. Moro habla algo de eso, lo leeré de nuevo.

Por otro lado, meditaba en cómo la luz también podría servirme para darle a las estampas una apariencia tridimensional. Sin quererlo, descubrí que si enfoco una luz en un determinado sentido, los pliegues del papel proyectan una sombra, lo que les da tridimensionalidad. Fue sin querer porque lo descubrí cuando iba a dormirme, tenía las estampas en mi escritorio y sólo la luz de noche encendida, y vi esas sombras. Eso me recordó que no es la primera vez que trabajo con luz, parte de mi proceso que tomo como antecedente tuvo el factor luz como componente. Me gustaría indagar en ese sentido también.

04/04/2017

Trabajé con la segunda matriz que no toqué ayer. Seguí más o menos los mismos procedimientos que vengo trabajando en estos días, aunque esta vez no utilicé el rodillo y solo entinté a la *poupé*. Una observación que he hecho es que, mientras más empaste de tinta deje sobre la superficie de la matriz, más se logra el efecto de piedra en la estampa, así que seguiré por este camino. La materialidad de la tinta es la que puede servirme a fines de crear una ilusión de tridimensión, e incluiría el aspecto táctil.



05/04/2017

Visité el Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Arturo Umberto Illia, para observar las rocas y minerales que hay expuestos allí. Tomé notas sobre las clasificaciones de las mismas.

- Sector de Geología (primer piso)

- Mineralogía: ciencia que se ocupa del estudio de las *formas*, propiedades físicas, composición química, origen y transformación de los minerales.

- Mineral: componente de las rocas. Sustancia homogénea en estado sólido originado por un proceso natural con propiedades físicas definidas y composición química constante.

- Composición química: puede ser por uno o más elementos químicos.

- Propiedades físicas: *color, raya, brillo, hábito, clivaje, fractura, peso, densidad, radiactividad y magnetismo, caracteres organolépticos* (según Wikipedia se refiere a todas las descripciones físicas de la materia que se pueden hacer mediante los sentidos). Las palabras subrayadas me remiten a conceptos que también se encuentran en el léxico de las artes.

- Silicatos: halogenuros, sulfatos, wolframatos, molibdatos. Algunos ejemplos:

- Ópalo negro y ópalo caramelo y crema (el segundo realmente parece comestible, tiene rayas color tierra siena, parecido al dulce de leche).

- Dioptasa: tiene pequeñas manchas de color turquesa. Predomina un color tierra anaranjado.

- Hexagonita, variedad de anfíbol. Tiene un color lila muy clarito, es algo transparente, es un lila similar al que se obtiene de la mezcla de violeta de manganeso y blanco en óleo. Algunos toques de blanco.

- Zoisita (verde) más thulita (es rosa, dispuesta en manchitas). Estos colores yacen sobre un fondo más oscuro, negro quizás.

- Halita azul y halita naranja.

- Brocantita: predomina el color turquesa, en manchitas.

–Wolfenita: fondo color tierra, manchitas anaranjadas.

• Óxidos, elementos nativos.

–Calcedonia celeste: tiene forma orgánica, con anillos dispuestos en distintas capas.

–Ópalo noble: color gris y “cremita”. Colores desaturados.

• Carbonatos, boratos, nitratos.

–Calcita con duftita (“verde clarito”)

–Rodocrosita. Esta la conozco por su color rosado, tengo un pequeño ejemplar de la misma. La encontré una tía hace unos años, en San Luis y me la regaló.

• Sulfuros, vanadatos, fosfatos, arseniados.

–Calcopirita masiva: tiene color de base tierra, oscuro, con “destellos” dorados, parecido a la purpurina.

–Crisocola malaquita (esta fue mi favorita, sin dudas) es de color turquesa intenso. Pequeños detalles en “blanco verdoso” y tierra sombra natural (parecido).

• Rocas: agregados naturales, compuestos de uno (homogéneas) o más minerales (heterogéneas). Se originan en la corteza terrestre por acción de los procesos exógenos o endógenos. Se clasifican en tres tipos:

–Ígneas.

–Metamórficas.

–Sedimentarias.

Dos frases que me llamaron la atención:

“Cada pieza que se colecciona tiene su propia historia, que suscitan emociones y circunstancias de hallazgo. Objetivamente es un ‘documento’ de los complejos procesos geológicos que han participado junto a la roca donde se ha originado. Los coleccionistas prestaron mucha atención a los objetos ‘raros’ de la naturaleza”.

“Las rarezas de la Naturaleza con sus cristales de extraordinaria belleza y multifacéticas formas, parecen esculpidas por las manos de un artista”.

Las siguientes descripciones son de minerales que se encuentran en las vitrinas más pequeñas.

–Malaquita hematita (turquesa y tierra).

–Triplita heterosita (tierra sombra natural y azul).

–Azurita malaquita (turquesa, verdes –claros y oscuros–, tierra).

–Calcopirita (tierra, blanco, manchitas doradas).

–Bauxita (tierras, amarillo, “cremita”, colores más bien desaturados, tipo pastel).

–Malaquita calcopirita (turquesa, tierra, blanco y dorado).

–Dumortierita (azul desaturado, blanco).

Nota: retomar el concepto de montaje. Los minerales y rocas están formados por capas distintas, como una encima de la otra. ¿Cómo por montaje? Para entender cómo están compuestas estas rocas, hay que acudir a un proceso de desmontaje, o deconstrucción. Analizar todos los procesos anteriores a la formación de los mismos, analizar lo que, en definitiva, vemos. Es como un ir hacia el origen, hacia la génesis.



Algunos ejemplares de las piedras mencionadas arriba. De derecha a izquierda: Crisocola malaquita, Rodocrosita, Dumortierita y Calcopirita masiva.

06/04/2017

No hice muchas cosas diferentes a lo que venía haciendo. Seguí probando distintas composiciones en un mismo papel, con diferentes matrices.

07/04/2017

Hoy me paso algo extraño en la facu, o tal vez no tanto, no lo sé. Pero no puedo explicar con palabras la sensación que sentí cuando un grupito de estudiantes de primero se acercaron hasta donde estaba yo, acomodando la pila de grabados que he estado haciendo a modo de experimentación para lo que será mi tesis. De repente, me vi explicando lo que había hecho y respondiendo muchas veces con un gracias a los comentarios y a deseos de buena suerte que recibía. Yo no creo que sean la gran cosa mis estampas, la verdad (tal vez porque tengo una carencia terrible de autoconfianza, además de que nunca me consideré ejemplo de nada) aunque soy feliz haciendo lo que hago. Pienso también que, si recibo esos comentarios de chicos que recién empiezan a transitar este hermoso camino que es el de la facultad, algo estaré haciendo bien. Si seguirán en la facu o desertarán, no lo sé, pero seguramente se acuerden en un futuro de nuestro fortuito encuentro e intercambio de palabras. O, al menos, yo sí lo haré.

11/05/2017

Imprimí sobre un papel entelado, de esos que se utilizan para tarjetería de color crema. La estampa sobre este papel es muy interesante, ya que su trama le aporta una textura más. A las estampas las recorté y dejé secar sobre una superficie irregular para que al secarse quedaran levemente onduladas. Seguiré haciendo algunas impresiones más sobre este papel. Por otro lado, hice unos gofrados, que luego resalté con un *frottage* sobre el papel. Quería buscar un efecto que emulara a un fósil. El resultado no fue el que buscaba. Tampoco estoy muy segura de si esta idea de fósil se relaciona con lo que ya venía trabajando. Tal vez la deje de lado, tal vez no.



Gofrado y frotado.



Efecto ondulado al dejar secar las impresiones sobre una superficie irregular.

13/05/2017–14/05/2017

Nuevamente seguí trabajando con el papel entelado, con los mismos procedimientos (entintado y secado del papel sobre una superficie irregular). Lo nuevo fue que calé las estampas ya secas siguiendo sus mismos pliegues, manchas o líneas. Me interesa la idea de ver a través de estos calados (otras capas, lo que está por detrás), superponiendo estampas. Por otro lado, hice nuevas matrices. Esta vez, pensando en la idea de poliedros. Es decir, las matrices fueron hechas a modo de plantillas para que, una vez estampadas sobre el papel, se recortaran. Luego procedí a plegarlas y pegarlas formando los poliedros. Mientras elaboraba estas estampas recordaba las clases de geometría en la escuela, donde aprendíamos sobre las figuras geométricas en su tridimensión mediante la elaboración de poliedros en papel o cartulina.



Ejemplo de algunas matrices para armar poliedros

También seleccioné tres estampas de las que había elaborado casi al principio de mi experimentación y las recorté con tijera. Luego las humedecí y, aún húmedas, las arrugué. Al final las dejé secar sobre el tender donde se cuelga la ropa.

Palabras clave: montaje=proceso=método y forma de conocimiento (Hüberman)=capas/niveles=minerales/rocas/capas geológicas, investigación, memoria, percepción, experiencia.

“La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista. Sin duda vale muchísimo la pena ir siguiendo un plan al excavar. Pero igualmente es imprescindible dar la palada a tuestas hacia el oscuro reino de la Tierra, de modo que se pierde lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo. Por ello, los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador. Por tanto, *stricto sensu*, de manera épica y rapsódica, el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar.”

Benjamin, Walter (2014)“Excavar y recordar” en *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores. (p.140)

Las capas informan del proceso. Capas superpuestas. Un presente (capa superior) unido a un pasado (capas más profundas). Ciclo. Se puede relacionar a lo de archivo (leer A.M.Guasch)

19/05/2017

Hoy trabajé con papel vegetal, finito, de no mucho gramaje. No tuve suerte con el color esta vez. Por alguna razón sólo trabajé con verdes parecidos al moco. No obstante, no claudiqué. Fui trabajando con cuatro matrices, las cuales fui disponiendo en diferentes posiciones. Hice varias tiradas en una misma hoja y trabajé con gran carga matérica (tinta). No limpiaba las matrices, sino que las fui pasando por la prensa reiteradas veces hasta que se limpiaran. Arrugué el papel previamente al estampado. Mañana seguiré trabajando con este papel y en el color.



20/05/2017

No imprimí hoy. En lugar de eso, saqué fotografías de lo producido hasta ahora.

21/05/2017

Volví a imprimir sobre el papel vegetal de hace dos días, a algunos los arrugué, a otros no. Todavía me sigue frustrando este papel, tal vez porque no estoy acostumbrada a trabajar con él. Se comporta diferente a los papeles de algodón, acuarela u obra. Tarda mucho en secar completamente la tinta. Aunque no todo fueron pálidas. Descubrí que si limpio la matriz como lo haría “normalmente” (en el sentido tradicional del grabado), limpiando zonas de luz, puedo aprovechar la propiedad translúcida de este papel para jugar con distintas capas de color, logrando un efecto visual similar al de los cristales.

26/05/2017

Hoy entinté unas matrices/plantillas nuevas para armar poliedros que había hecho unos días atrás pero que aún no había utilizado. Esperaré a que se sequen las estampas para recortarlas y plegarlas. El papel que utilicé fue el mismo “entelado” color crema. Además, hice un par de impresiones fantasma de estas plantillas sobre papel vegetal. Pienso superponer esta capa de papel vegetal sobre algunas plantillas hechas en el papel entelado. Veremos qué sale.

27/05/2017-28/05/2017

Armado de los poliedros.

Me llevó un tiempo considerable cortar las estampas y luego plegar y pegar todo, lo más prolijo posible. Creo que me han salido mejor que los primeros. A algunos les pegué encima una capa de papel vegetal impresa y, como resultado, queda como un efecto de transparencia, similar al de algunas piedras preciosas.



29/05- 30/05/2017

Armé dos piezas cilíndricas enrollando varias capas de papel. Intenté hacer unas pruebas de corte con un minitorno. No logré exactamente el corte que buscaba con esta herramienta, me falta práctica, pero sí obtuve otro tipo de textura que es similar a la que se puede observar en una montaña o un cerro, como capitas de sedimentos. Lo que no me agrada de este método es que genera mucha suciedad (polvillo). Pero creo que debo aprender una forma de manejar esta herramienta para usarla a mi favor, de lo contrario tendré que volver al método de corte con trincheta. También utilizar una mascarilla anti polvillo.



05/06/2017-06/06/2017

Imprimí varias matrices en una misma hoja para después recortar las estampas. Seguiré haciendo esto uno o dos días más. Lo que quiero es tener una cantidad de estampas recortadas para luego armar algunos escenarios como los que hice en el 2015. Lo que agregaría como nuevo entre las capas de papel serán algunos calados y, tal vez, algún papel vegetal. Tengo ganas de seguir indagando en la tridimensionalidad con el papel; de armar objetos con él. Reconozco que hay días en que no puedo tocar un solo papel ni oler las tintas. A veces tengo cierta resistencia a seguir, ¿qué es lo que me detiene? Puedo pasar unos días así, depresiva, pero luego vuelvo a la “normalidad” y me dan ganas de hacer muchas cosas, aunque soy muy lenta... ¿Acaso esto es parte del ritual de iniciación hacia un nuevo camino después de la facultad? ¿Qué hay después de la cursada...?

08/06/2017

Seguí con la misma metodología de los días anteriores. Mañana, cuando estén más secas las estampas, voy a recortarlas.

12/06/2017

Saqué fotografías de algunas estampas/objetos.

16/06/2017

Después de estar días inactiva, hoy retomé las estampas que había hecho días atrás. Empecé recortándolas. También las calé, arrugué y superpuse... Con otras armé objetos tridimensionales... Dispuse algunas estampas/objetos sobre una tela blanca y saqué fotos. El sacar fotografías me resulta muy útil a la hora de poner las cosas en otra perspectiva como, por ejemplo, las sombras proyectadas de los calados. Y esto me llevó a pensar sobre la dualidad de la imagen, entendiéndola en los siguientes pares de conceptos:

Imagen/fondo, luz/sombra, lo material como algo aprehensible (en este caso el objeto de papel) /lo inmaterial (memoria), positivo/negativo, matriz/estampa.

Dualidad de la imagen → MONTAJE

23/06/2017

Tomé algunas de las estampas hechas el día 16/06, recorté otras. Procedí a montarlas en distintos espacios del jardín de mi casa y tomé fotografías. Los resultados fueron muy interesantes, por momentos algunas estampas/objetos se mimetizaban con las hojas secas del entorno, como formando parte de él.⁴⁰

...

Lapsus sin avances significativos. Retomé meses después.

04/09/2017-06/09/2017

Puse a remojar, durante 24 horas, papel de diario que había cortado previamente con tijera en tiras finitas. Esto me va a servir para hacer una especie de papel maché. Al día siguiente, lo colé y lo desmenué con las manos (no usé procesadora). A la pasta de papel le fui agregando cola. Costó un poco manipular esta pasta debido a la falta de algún aglutinante que la mantuviera unida. Pero logré hacer unas pequeñas piezas pensando en la idea de piedras. Deje secar otras 24 horas. Al día siguiente, tomé fotos de estas piezas (“piedritas”) sobre una tela blanca, como queriendo armar un paisaje rocoso. Este mismo día (06/09) hice unos pequeños tubitos (tipo “caracolitos”) enrollando tiras de papel (estampas cortadas y una cartulina de color naranja). También las fotografíe sobre una tela blanca.

...

Nuevo lapsus sin anotaciones. Momento de crisis.

20/10/2017

Recolecté caracoles de tierra de mi jardín. Luego tomé papel aluminio y “calqué” esos caracoles, a modo de molde. Luego tomé fotografías sobre el césped del jardín. Creo que estos objetos se ven

⁴⁰ Varias de estas fotografías están presentes a lo largo del texto.

interesantes, aunque muy frágiles. No estoy segura si sumarlos al proceso que vengo trabajando o no...



...

Lapsus, falta de motivación, carencia de nuevas ideas. Actitud de huir. Crisis in crescendo.

11/11/2017

Luego de haber cursado días atrás un seminario de papel ecológico en la UNC, mis motivaciones para seguir trabajando retornaron. Aprendí a hacer pulpa de papel y a mezclarla con fibras de origen natural (ristra de ajo, sterlizia, copos de paplo borracho, etc). Todo lo que se puede hacer con pulpa de papel me dejó sorprendida, en especial objetos tridimensionales. Decidí volcar lo aprendido a mi trabajo final.

Trabajé exclusivamente con pulpa de papel. Reciclé varios restos de papel Fabriano Rosapina color marfil que había guardad. Los recorté a mano en pedazos lo más pequeños posibles y los dejé en agua durante tres días.

14/11/2017

Tras haber dejado tres días en agua los restos de papel, los procesé con una minipimer para obtener la pulpa. Con esta pulpa y con la ayuda de un colador de café, fui modelando unas piezas cóncavas, a las que denominé caparazones. A algunas las rompía a propósito, a otras las dejaba intactas. Dejé secar por 24 horas.

15/11/2017

Tomé fotografías de los “caparazones”. Los monté sobre una tela blanca primero, luego los transporté hacia mi jardín.



Los días siguientes seguí haciendo más pulpa para armar estos “caparazones”, con mayor o menor frecuencia. Reciclé otros papeles que tenía, también algunas estampas que no me gustaban. Tomé muchas fotografías de este proceso.

–Fin de las anotaciones–